

"Il était une fois un pays": propagande, pouvoir et ténèbres dans l'underground d'Emir Kusturica (1995)

Poamă, Andrei

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Poamă, A. (2011). "Il était une fois un pays": propagande, pouvoir et ténèbres dans l'underground d'Emir Kusturica (1995). *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 11(4), 633-645. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-446586>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

«Il était une fois un pays» Propagande, pouvoir et ténèbres dans *l'Underground* d'Emir Kusturica (1995)

ANDREI POAMĂ

À suivre Costică Brădăţan, l'un des thèmes majeurs qui traversent l'actualité du postcommunisme est-européen est celui de la remise en forme de la «situation temporelle» des individus et des collectivités. À la base de cette préoccupation pour la réappropriation du temps, on trouve «un long processus de manipulation politique», voire une «altération systématique du passé»¹, qui ont nourri l'existence des régimes communistes. Plus précisément, l'expérience individuelle du temps en communisme est constituée, de manière prééminente, à partir de l'extérieur: l'individu *subit* le temps, il ne le maîtrise pas. Ou plutôt, comme l'a montré Katherine Verdery, ce sont les autorités en place qui contrôlent l'individu à travers le contrôle qu'elles exercent sur son expérience temporelle:

«Ne pas savoir quand le bus est censé arriver, quand les voitures pourront circuler de nouveau, quand l'examen pour les spécialisations médicales aura lieu, quand la nourriture apparaîtra dans les magasins, les corps se trouvent paralysés, suspendus dans un vide qui rend vain tout projet et tout plan mis à part les plus flexibles et les plus spontanés»².

C'est en réaction à ce bouleversement des repères temporels que toute une rhétorique postcommuniste a émergé, prônant l'urgence d'une récupération, voire d'une réinterprétation, du temps passé. À ce qu'il paraît, cette quête s'est avérée dramatique: c'est

«précisément parce que l'expérience communiste a détruit les racines d'un sens normal/perception du temps que les gens de l'époque postcommuniste se trouvent face à une pénible impossibilité de comprendre leur passé communiste de manière adéquate»³.

Pour résumer: la difficulté du postcommunisme consiste à retrouver le sens d'un *temps* ayant enclenché la perte du *sens* du temps.

L'hypothèse que j'avance dans le sillage de l'analyse de Costică Brădăţan est que la filmographie postcommuniste s'est graduellement constituée comme une manière de répondre à cette problématique du temps. Plus particulièrement, il me semble

¹ Costica BRADATAN, «A Time of Crisis – A Crisis of (the Sense of) Time: The Political Production of Time in Communism and its Relevance for the Postcommunist Debates», *East European Politics and Societies*, vol. 19, no. 2, 2005, p. 288.

² Katherine VERDERY, *What was Socialism? And What Comes Next?*, Princeton University Press, Princeton, NJ, p. 49, *apud* Costica BRADATAN, «A Time of Crisis...cit.», p. 285.

³ *Ibidem*, p. 289.

qu'on peut observer que les cinéastes de l'époque postcommuniste ont contribué à la réappropriation du passé en remplaçant la lecture temporelle du temps par une lecture spatiale de celui-ci. Le film transforme le passé en image; ou, pour le dire d'une manière plus directe: les cinéastes ont entrepris de récupérer le passé en le spatialisant. Or, l'image n'est que le temps devenu étendue. Le cinéma postcommuniste pourrait, de ce point de vue, être analysé comme un mécanisme de stabilisation d'un passé fuyant à l'intérieur du cadre précis de la pellicule filmique. Le sens du passé communiste finit, à ce niveau, par se fixer et se définir à travers la matérialité spatialisante de l'image cinématographique.

Aussi, le cinéaste se transforme, d'une certaine manière, en historien¹. Seulement, ses outils ne se confondent pas avec ceux de l'histoire: le récit des archives, l'écriture et la parole ne suffisent pas. À ces éléments, le cinéaste-historien ajoute le langage de l'image: la narration – qui se déploie essentiellement dans la durée – se trouve alors inscrite dans une forme spatiale.

Cette technique de la spatialisation du temps est manifestement présente, à la fois de manière réelle et figurée, dans le film d'Emir Kusturica, *Underground* (1995). Aussi, en analysant ce film, je me propose de montrer, d'une manière forcément circonscrite, ce que la spatialisation du passé apporte de particulier à la question de la perte du sens du temps en postcommunisme.

Fruit d'un scénario réécrit seize fois par Dušan Kovačević et Emir Kusturica pendant trois ans, *Underground* n'est, au fond, que le développement de l'«idée que la naissance d'une guerre aboutit à la naissance d'une autre»². Le film contient trois plans chronologiques principaux qui longent une période dépassant un demi-siècle: la Seconde Guerre mondiale (dont le moment initial dans le film est le 6 avril 1941), la Guerre Froide et ce que Kusturica désigne, de manière métonymique, comme «la Guerre», voire la série des conflits interethniques marquant le déchirement de l'ancienne Yougoslavie titiste au début des années '90.

Le film s'articule autour d'une double intrigue. À un premier niveau, il s'agit de l'histoire d'un triangle amoureux: Marko Dren et Peter Popara Blacky, amis et membres de la résistance communiste pendant la Seconde Guerre mondiale et Natalija, une actrice qui sombre finalement dans l'alcoolisme et la dépression. À un deuxième niveau, il est question de faire le procès d'une supercherie: après les avoir cachés dans la cave d'une maison de Belgrade, Marko et Natalija trompent Blacky et les autres membres de la résistance communiste du fait que la Seconde Guerre mondiale continue³. Les deux en profitent pour se lancer dans le trafic d'armes que les résistants fabriquent dans la cave, en se préparant contre une «pseudo-invasion allemande»⁴.

S'il fallait résumer *Underground*, mieux serait de reprendre les mots de Kusturica lui-même: «c'est en gros», dit-il, «ce qu'a fait Tito avec les Yougoslaves pendant trente

¹ Judith KEENE, «The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground – Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History», *Rethinking History*, vol. 5, no. 2, 2001, pp. 233-253.

² Graham FULLER, «Le réalisateur qu'ils ne pouvaient pas écraser», interview avec Emir Kusturica, <http://www.kustu.com/w2/fr:interviews>, septembre 1999 (consulté le 05.11.2011).

³ C'est la maison du grand-père de Marko, le seul personnage qui, vivant dans la cave, sait que la guerre a cessé depuis longtemps.

⁴ Steve RIOUX, «Underground de Emir Kusturica. Gros plan sur l'année 1995, les prix et jurys», 1997 (10 janvier 2007). <http://www.cannes-fest.com/1995.htm> (consulté le 04.11.2011).

ans»¹. Il s'agit, par conséquent, du récit filmique d'un épisode historique bien précis: l'expérience national-communiste représentée par la Yougoslavie titiste².

C'est en suivant la logique intérieure du film que je vais essayer de retracer trois niveaux d'intelligibilité de cette aventure du communisme «à la Tito», ainsi qu'elle apparaît dans *l'Underground* de Kusturica. Je m'intéresse, d'abord, au rôle joué par la propagande à l'intérieur du régime politique yougoslave. J'examine, ensuite, la manière dont le film rend compte des rapports de pouvoir qui ont traversé, agencé et marqué l'histoire de la seconde Yougoslavie³. Je tente, enfin, d'analyser la mise en place de l'espace factice de *l'Underground* comme une technique spécifique de construction, voire de modification de l'identité des individus qui l'habitent. Trois étapes de l'interprétation, par conséquent: la première, discursive, vise l'articulation de la parole filmique au point de croisement entre art et politique; la deuxième, pratique, concerne la réflexion que Kusturica porte sur la question du rapport entre art et action politique; la troisième, anthropologique, renvoie à la manière dont la structuration esthétique de l'espace débouche sur le façonnement des individus qui y appartiennent. Triple point d'attaque analytique qui charpente le souvenir filmique d'un pays qui n'existe plus: propagande, pouvoir et ténèbres.

Plus simplement, il est question d'interpréter l'intrigue d'*Underground* et la réalité historique qui l'étaye en partant de cette dernière phrase de l'épilogue du film:

«C'est avec peine, avec tristesse et joie que nous nous souviendrons de notre pays, lorsque nous raconterons à nos enfants des histoires qui commencent comme tous les contes de fées: il était une fois un pays...»⁴.

Propagande: mensonge, art et politique

Dès que le film remporte le Palme d'or au Festival de Cannes en 1995, tout un front de critiques se met en place. La plus importante semble être celle du philosophe français Alain Finkelkraut qui – sans avoir même vu le film – le qualifie comme «la propagande serbe la plus radoteuse et la plus mensongère» et voit en son metteur en scène l'«illustrateur servile et tape-à-l'œil de clichés criminels»⁵. Il n'hésitera non plus, quelques mois après, à étiqueter ce dernier de «collabo [...] [ayant] empoché la palme du martyr»⁶. Cependant, il raffine son évaluation du film: un bon exemple de «propagande onirique» gravitant autour de la «nostalgie d'une Yougoslavie inspirée pour le meilleur et pour le pire par l'âme serbe et toujours déjà trahie par ses autres

¹ Emir KUSTURICA, «Underground – comme un ouragan», interview, *Le Point*, no. 1205, le 21 octobre 1995.

² Les conflits interethniques occupent à peine les dernières quinze minutes du film, place plutôt marginale, en conséquence. De plus, Kusturica souligne le fait que ses intentions sont plutôt historico-esthétiques que politiques: «Je ne crois pas que la mission d'un artiste soit de s'exprimer à chaud sur son époque». Emir KUSTURICA, «Underground...cit.».

³ La première étant le royaume des Serbes, des Slovènes et des Croates de l'entre-deux-guerres.

⁴ Emir KUSTURICA, *Underground (Bila jednom jedna zemlja)*, 1995 (France-République Fédérale de Yougoslavie-Allemagne-Hongrie, 1995), drame/comédie [DVD].

⁵ Alain FINKELKRAUT, «L'impotisme Kusturica», *Le Monde*, le 2 juin 1995.

⁶ IDEM, «La propagande onirique d'Emir Kusturica», *Libération*, le 30 octobre 1995.

composantes», complète-t-il¹. Le reproche sera plus tard repris par Dina Iordanova, cette fois-ci dans le registre de l'éthique professionnelle: en choisissant de tourner le film à Belgrade, Kusturica, souligne-t-elle, «a pris la partie de l'agresseur». Pire encore, elle s'empresse de le comparer à Lénine Riefenstahl².

Il ne s'agit pas pour autant ni de redresser les aléas de cette polémique, ni de reconstruire de manière fidèle la narration du film afin d'y déceler les éventuels dérapages moraux de Kusturica. Il convient de se rappeler que – ainsi que le précise Laurent Jullier ailleurs – «la plupart du temps les critiques n'ont pas la place de mener une véritable analyse du film»³. Ainsi, à le regarder de plus près, on se rend compte du fait qu'*Underground* n'est pas un film de propagande, mais un film sur la propagande, voire un film qui se propose de dévoiler les mécanismes intimes de celle-ci. *Underground*, insiste Kusturica, «est un pamphlet ironique contre toutes les propagandes, d'où qu'elles viennent»⁴. C'est à travers ce regard railleur que le metteur en scène semble dégager deux des interprétations possibles qu'on peut donner du discours propagandiste: *la propagande comme mensonge*, d'un côté; *la propagande comme agencement de symboles*, de l'autre.

Dire que la propagande n'est qu'une modalité «d'influencer d'une manière voilée les attitudes concernant les points de controverse dans une certaine société», c'est exprimer – de façon plus compliquée – la vue selon laquelle la propagande consiste dans une série de mensonges censés maintenir la cohésion et l'unité du social⁵. Dans ce sens, tout ce que fait Marko Dren pour maintenir les résistants communistes dans la cave de son grand-père n'est que pure gesticulation propagandiste: en descendant périodiquement un appareil radio diffusant la voix tonitruante d'Hitler dans les souterrains abritant les résistants, Marko les fait croire que la Seconde Guerre mondiale fait rage encore. Selon les dires de Natalija – devenue sa concubine entre temps – Marko est devenu l'homme qui réussit toujours à «mentir admirablement»⁶.

En effet, l'interprétation a été menée assez loin pour qu'on puisse dire que Marko symbolise Tito lui-même: plus que son collaborateur dans le film, il en est comme l'épigone fictif⁷. Le dictateur reste, de ce point de vue, un être de dissimulation, de cruauté et d'errance: lors d'une confrontation entre Marko et Natalija, celle-ci le qualifie, tour à tour, de «fripouille», d'«assassin», de «criminel» et de «voleur». Mais le dictateur est aussi celui qui, en trompant les autres, les tient prisonniers sans qu'ils le sachent: «Tu les as enfermés ici» – reproche Natalija à Marko – «pour qu'ils vivent, travaillent et meurent pour toi»⁸. Le fait de séquestrer toute une communauté qui ignore par cela même sa propre condition évoque, encore une fois, la figure de Tito. Dans une interview accordée à *l'Express* par Enki Bilal et Emir Kusturica, le premier semble résumer cette situation:

¹ *Ibidem*.

² Dina IORDANOVA, «Kusturica's *Underground* (1995): Historical Allegory or Propaganda?», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 19, no. 1, 1999, pp. 76-77.

³ Laurent JULLIER, «La critique de cinéma entre raison et je-ne-sais-quoi», *Esprit*, no. 11, 1995, p. 54.

⁴ Emir KUSTURICA, «*Underground*...cit.».

⁵ Charles R. HOFFER, «A Sociological Analysis of Propaganda», *Social Forces*, vol. 20, no. 4, 1942, pp. 445-448.

⁶ Emir KUSTURICA, *Underground*...cit.

⁷ Matthieu DHENNIN, http://www.kustu.com/fr:cles_pour_underground (consulté le 05.11.2011)

⁸ Emir KUSTURICA, *Underground*...cit.

«Tito, c'est la chape qui a tout recouvert, tout endormi. En ménageant aux Yougoslaves l'illusion d'une petite vie agréable, il a plongé en hibernation les frottements nationalistes et religieux»¹.

C'est en cela que consiste, finalement, la propagande menée sous le régime de Tito: sous les couverts d'une illusion régie en détail et entretenue de près, toute tension sociale se trouve atténuée, amoindrie, paralysée. Plus généralement, il s'agit de signifier que la fondation de toute autorité dictatoriale est donnée par cette supercherie initiale: on s'entend les uns avec autres *parce qu'on est mentis systématiquement*. La communication n'est possible que sur le fond du *quid pro quo*.

Ce contraste entre l'entreprise propagandiste et la réalité sociale, débouche, d'une manière plus générale, sur l'opposition entre vérité et politique, d'une part, entre art et politique d'autre part. Le premier antagonisme remonte assez loin et trouve sa source dans ce que Hannah Arendt appelle «le conflit platonicien» entre «les diseurs de vérité» et les citoyens². De ce conflit, il y a toute une généalogie: pour suivre l'argumentation de Michel Foucault, c'est depuis le V^e siècle qu'il y a divorce entre pouvoir et vérité, entre politique et savoir³. Mais ce conflit, pour revenir à Arendt, revêt un double aspect: il est, d'une part, conflit entre vérité et opinion, conflit entre vérité de fait et mensonge, d'autre part. C'est cette dernière composante de l'opposition qui est centrale à l'interprétation d'*Underground*. L'existence même des souterrains n'est qu'un mensonge cachant une vérité de fait: la Seconde Guerre mondiale est finie. Cette permanente occultation trouve son agent principal dans Marko Dren. Celui-ci est le personnage qui ment comme il vit. Mais il est aussi l'homme qui vit en permanente immersion dans un milieu essentiellement mensonger, le dictateur autour duquel s'articulent graduellement les

«systèmes relativement fermés des gouvernements totalitaires et des dictatures de parti unique qui sont, bien sûr, de loin, les agents les plus efficaces pour protéger les idéologies et les images de l'impact de la réalité et de la vérité»⁴.

Ce qui caractérise, en dernier ressort, la propagande de type totalitaire, c'est qu'elle pratique – précise Nelson dans le sillage d'Arendt – la «négation ferme de l'importance des faits en général: tous les faits peuvent être changés et tous les mensonges peuvent devenir des vérités»⁵. Cette ubiquité du mensonge fait que toute distinction entre vérité et mensonge se trouve dissoute: Marko est à la fois l'artisan et

¹ «Notre Yougoslavie», interview croisée entre Enki Bilal et Emir Kusturica, *L'Express*, septembre 1992.

² Hannah ARENDT «Vérité et politique», in IDEM, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 2002, p. 292.

³ Michel FOUCAULT, «La vérité et les formes juridiques», in IDEM, *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris, 2001, pp. 1437-1438. Cette hypothèse est à retrouver, avant Foucault, chez Marcel Détiene, lorsque ce dernier analyse le passage de la production préclassique de la vérité – centrée autour des figures du poète et du devin – à sa formulation classique, tournant autour de la figure du philosophe, dans Marcel DÉTIENNE, *Les maîtres de vérité dans la Grèce antique*, François Maspéro, Paris, 1967.

⁴ Hannah ARENDT, «Vérité et politique», cit., pp. 326-327.

⁵ John S. NELSON, «Politics and Truth: Arendt's Problematic», *American Journal of Political Science*, vol. 22, no. 2, 1978, p. 273.

la victime de ses propres falsifications. Lorsque Natalija lui demande de revenir à la vérité, il va répondre sur un ton désespéré:

«Aucun texte ne contient la vérité. Ce genre de choses existe seulement dans la vie [...] Il n'y a pas de vérité à l'exception de la croyance que tu as dans le fait que ton acte est la vérité. L'art est un mensonge. Un grand mensonge. Nous sommes tous des menteurs un peu»¹.

C'est dans cette opposition presque symétrique entre politique et vérité, d'un côté, entre art et vérité, de l'autre, que politique et art se rencontrent². Ce qui rapproche les deux, c'est leur réactivité commune par rapport à la vérité. La double opposition politique-vérité/art-vérité débouche, en fin de compte, sur une sorte de complicité entre art et politique. De cette complicité, Marko, qui se veut tout d'abord un poète, et Natalija, dans la mesure où elle reste une actrice, sont l'incarnation la plus évidente.

C'est dans ce sens que la propagande – en tant que langage spécifiquement artistique dont le politique se dote – s'oppose doublement à la vérité: *par son expression*, en tant qu'art; *par sa substance*, en tant que position politique. La propagande, c'est, au fond, ce discours stratégiquement politique et tactiquement poétique. C'est ce que Kusturica essaye de souligner d'une certaine manière par les images d'archive qu'il truque (comme dans *Forest Gump*) en y insérant les acteurs interprétant Blacky, Natalija et Marko; cela, il le fait à deux reprises: lors de l'entrée de nazis dans les villes de Maribor, Zagreb, Belgrade et lors des événements préparant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Tout ceci pour montrer, au fond, que la texture même d'une histoire contrôlée et manipulée par le politique n'est que le mensonge pur et dur. En intervenant intentionnellement de manière grossière et stridente dans ces documents historiques, Kusturica dénonce en creux toute une série de pratiques qui consistent à réécrire l'histoire à la commande des intérêts politiques les plus mesquins. Entre les villages de Potemkine et Marko tenant son discours hypocrite à côté de Tito se dessine ainsi la continuité de l'histoire des techniques de falsification.

Ce maniement abusif du passé historique fonctionne aussi sur un autre plan, qui n'est pas tant celui des mensonges qui trompent, mais des *symboles qui mobilisent*. La propagande est plus qu'un mensonge qui apaise des tensions et adoucit des conflits, elle est «la gestion des attitudes collectives à travers la manipulation des symboles significatifs»³.

Il est fécond d'envisager, de ce point de vue, la technique du *film dans le film* dans l'*Underground* de Kusturica. Cette technique ne s'arrête pas à l'insertion des acteurs dans des images historiquement vraies: elle est complétée, dans un premier temps, par les films que Marko retransmet à la télévision aux gens du sous-sol et, dans un deuxième temps, par le tournage, durant l'âge visiblement titiste, d'un film sur la résistance communiste.

¹ Emir KUSTURICA, *Underground*...cit.

² Cette opposition entre art et vérité pourrait être aisément raccordée au même «conflit platonicien» dont parle Hannah Arendt. Platon reste celui qui, dans l'histoire de la philosophie, bannit les poètes hors la cité.

³ Harold D. LASSWELL, «The Theory of Political Propaganda», *The American Political Science Review*, vol. 21, no. 3, 1927, pp. 627-631. V. aussi Harold D. LASSWELL, «The Function of the Propagandist», *International Journal of Ethics*, vol. 38, no. 3, 1928, pp. 258-268.

Cette technique du film dans le film soulève deux questions: d'un côté, celle du rapport entre film, histoire et propagande; celle de la relation entre symboles, art et propagande, de l'autre.

Le film, est-il capable de nous enseigner quelque chose de vrai sur l'histoire? Cette question a été soulevée dans la période qui précède et suit de manière immédiate le tournage d'*Underground*, de sorte que le film puisse être considéré partie prenante à ce débat. Il s'agit d'un affrontement qui met face à face un historien qui attend que l'art – en particulier, le film – lui dise la vérité sur le passé et un metteur en scène qui refuse au film toute vocation historique proprement dite.

D'une part, l'historiographe positiviste Kristian Erslev: l'écriture de l'histoire, soutient celui-ci, doit prendre la forme de l'art. La représentation du passé historique éprouvera ainsi le registre dramatique: elle sera faite avec beaucoup d'imagination et de manière vivante¹. D'autre part, le metteur en scène Peter Davis: il ne voudrait pas, affirme-t-il, «apprendre son histoire à travers les films historiques, tout comme il ne voudrait pas acquérir ses connaissances scientifiques par le biais de la science fiction»². Entre ces deux positions irréductibles l'une à l'autre, il y a celle de Hayden White qui essaye de créditer à la fois «la représentation de l'histoire par des images verbales et le discours écrit» (*l'historiographie*) et «la représentation de l'histoire et de nos pensées à travers les images visuelles et le discours filmique»³ (*l'historiophotie*).

On pourrait dire que Kusturica occupe une position analogue à celle de White: il est bien clair que son film se veut une réflexion historico-esthétique sur l'expérience yougoslave, une «allégorie historique» selon l'expression d'Iordanova. Toutefois, Kusturica semble partager le pessimisme davisien, tout en étant conscient du fait que – pour reprendre la remarque de Rosenstone – «il y a quelque chose qui se passe sur le chemin qui va de la page écrite à l'écran, qui change le sens du passé de la manière dont il est compris par ceux [...] qui travaillent avec des mots»⁴. Pour lui, le film dégrade l'histoire écrite en ceci qu'il la rend caricaturale, mais cela seulement dans la mesure où l'histoire écrite contient déjà des falsifications patentes.

Tout ceci mérite une explication plus détaillée. Kusturica incruste le tournage d'un autre film dans le film proprement dit: ce *film dans le film* – intitulé *Le printemps arrive sur un cheval blanc* – est la traduction en images des mémoires de Marko Dren, maintenant devenu héros national. Marko et Natalija visitent le plateau de tournage, occasion pour eux de rencontrer les acteurs qui les interprètent et qui en sont comme les sosies. L'amateurisme du metteur en scène, la cabotinisme des acteurs, la banalité des répliques sont autant d'opportunités pour Kusturica de dénoncer la fonction idéologico-propagandiste que les médias et le cinéma ont joué pendant l'époque

¹ Cité dans Rasmus FALBE-HANSEN, «The Filmmaker as Historian», *P.O.V: Film and Politics*, no. 16, 2003, pp. 108-118. http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc12A.html (consulté le 04.11.2011).

² Robert Brent TOPLIN, «The Filmmaker as Historian», *The American Historical Review*, vol. 93, no 5, 1988, p. 1219.

³ Hayden WHITE, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review*, vol. 93, no. 5, 1988, p. 1193. V. aussi IDEM, «The Burden of History», *History and Theory*, vol. 5, no. 2, 1966, pp. 111-134. C'est ici que White explique en détail les relations entre art, science (ce que je désigne par vérité ici) et histoire.

⁴ Robert A. ROSENSTONE, «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *The American Historical Review*, vol. 93, no. 5, 1988, p. 1173.

titiste. C'est dans ce sens que les mensonges contenus dans les mémoires de Marko sont rendus transparents par le fait qu'ils se convertissent dans une série d'images: le mensonge devient évident en devenant visible *comme mensonge*. Si la question de la vocation pour la vérité n'est pas tranchée une fois pour toutes, une chose est néanmoins certaine: le film a le don de dénoncer l'absence intentionnelle de vérité; il peut fonctionner comme détecteur de mensonge.

Lorsqu'il ne parodie pas le mensonge, le film adresse de manière critique la fabrication de toutes pièces des héros nationaux. La propagande est ainsi, tour à tour, mensonge, divertissement et invention des symboles nationaux *ad-hoc*. Kusturica en donne un bon exemple de cette dernière pratique propagandiste lorsque, au début de la deuxième partie du film, Marko inaugure le buste de Blacky, devenu entre temps «le symbole de la lutte contre les fascistes»¹. Ce buste est entouré par toute une lisière de symboles qui ont donné unité et cohérence à l'époque titiste: les Kalachnikovs et le tank (symboles de l'industrie militaire), la cave (symbole du communisme – point sur lequel je vais revenir), le mariage entre Yovan et Jelena (symbole de la réconciliation), les chansons et les quantités impressionnantes d'alcool (symboles de «la nature hédoniste des habitants de Yougoslavie»²).

Le pouvoir qui fait rire et le pouvoir qui tue

Néanmoins, *Underground* n'est pas uniquement un film qui parle de la propagande. Plus que cela, Kusturica tourne un film qui miroite le visage d'un certain type de pouvoir: c'est ce que Michel Foucault appelle le «pouvoir ubuesque»³. Ubuesque comme synonyme du grotesque, indique-t-il. De cette catégorie de l'ubuesque-grotesque, Foucault dresse l'esquisse historique:

«La terreur ubuesque, la souveraineté grotesque ou [...] la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui les produit: ceci [...] n'est pas un accident dans l'histoire du pouvoir [...] Le pouvoir politique [...] s'est donné effectivement la possibilité de faire transmettre ses effets, bien plus, de trouver l'origine de ses effets, dans un coin qui est [...] volontairement disqualifié par l'odieux, l'infâme ou le ridicule»⁴.

Foucault cite ainsi Shakespeare, Balzac, Dostoïevski, Courteline et Kafka comme les exégètes de cette catégorie du pouvoir grotesque, de cette «souveraineté arbitraire» dans laquelle le pouvoir se donne l'«image d'être issu de quelqu'un qui était théâtralement déguisé, dessiné comme un clown, comme un pitre»⁵. Il convient peut-être de compléter cette galerie jusqu'ici prééminemment littéraire par une autre, fondamentalement cinématographique, qui longerait le XX^e siècle, de Chaplin à Kusturica. Le dictateur chaplinien et Marko Dren se placent, au fond, dans le sillage de Macbeth et en sont comme les benjamins filmiques. Deux sont les noyaux durs autour

¹ Emir KUSTURICA, *Underground*...cit.

² Graham FULLER, «Le réalisateur...cit.».

³ Michel FOUCAULT, *Les Anormaux*, Gallimard/Seuil, Paris, 1999, pp. 12-14.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

desquels ce pouvoir grotesque s'articule: d'un côté, le rire et, plus généralement, l'humour; de l'autre, la souffrance et la mort. C'est à la fois *le pouvoir d'un bouffon et le pouvoir d'un bourreau*.

Le pouvoir d'Ubu est un pouvoir qui fait rire: il suffit de se souvenir de ce Marko qui, jouant le saltimbanque, feint d'avoir été torturé par le *Gestapo*, se désarticule plus qu'il ne danse, trompe son meilleur ami tout en souriant, badine avec les trafiquants d'armes et récite avec pathos histrionique des médiocres poésies patriotiques qu'il compose lui-même¹.

Le pouvoir ubuesque est un pouvoir qui tue et torture: du moment qu'il tient ces gens enfermés dans le souterrain, Marko a pouvoir de vie et de mort sur eux. Ils sont comme ses bêtes; lui, il est leur berger: lors des noces de son fils, Marko tient à lui remercier pour les avoir soigné, nourri et pour avoir garanti leur santé. En réalité, tous les membres de cette résistance ignorant sa propre futilité sont les victimes du même bourreau qui les exploite: «Ils vivent, meurent et travaillent» pour lui, souligne Natalija². Le pouvoir ubuesque repose sur une société de la misère qui s'ignore elle-même. Plus que des corps, Marko tue des âmes: «Je suis morte depuis vingt ans», avoue Natalija. Ivre, elle explose: «Si je ne suis pas ivre, je ne peux pas te regarder! [...] Je bois de l'alcool, mais toi, tu bois mon sang»³. Le pouvoir ubuesque est, par conséquent, un pouvoir qui abêtit: de cela, la débilité mentale légère d'Yvan (frère de Marko, mais enfermé lui aussi dans la cave) et Soni, le singe, sont les symboles les plus prégnants. Finalement, tout ce jeu de l'ubuesque-grotesque mène au néant moral. Marko lui-même l'admet avant de dynamiter la cave, tuant ainsi une partie des résistants:

«On ne peut plus vivre dans ce pays [...] avec ces fous, ces malades mentaux, ces psychopathes, maniaques, menteurs, voleurs, criminels, assassins. [...] Il n'y a plus rien qui soit resté pour un honnête homme dans ce pays. Rien»⁴.

Souterrains et identité

Début de la troisième partie du film: Yvan, le frère de Marko, est interné dans un asile berlinois pour malades mentaux. Son visage est blême, fatigué, plein de rides; le regardant à distance, un des médecins allemands commente: «Il m'a dit des choses bien étranges: qu'il a été enfermé dans une cave [...] Le communisme a été une immense cave»⁵. La métaphore des souterrains qui enferment devient ainsi – à travers cette phrase ayant le ton d'un diagnostic – la ferme dénonciation d'un régime politique révolu; le film offre ainsi, vers sa fin, la clé qui l'explique. *Underground* contient sa propre interprétation: la cave est le monde même du national-communisme titiste, «allégorie historique» d'un âge totalitaire⁶.

¹ Emir KUSTURICA, *Underground*...cit. On retrouve un personnage similaire dans le film de Nae CARANFIL, *Filantropica* (2002), avec le «poète de la Gare du Nord» qui vend ses poèmes aux passants pour des shots de vodka.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Dina IORDANOVA, «Kusturica's *Underground*...cit.».

Le concept même de totalitarisme entre dans le jargon universitaire au cours des années '30 et il va être raffiné dans les trois ou quatre décennies à suivre: apparaissent pendant toute cette période des catalogues critériologiques censés inventorier les attributs essentiels des régimes totalitaires. Parmi ces listes découpant les grands contours des totalitarismes, celle de Carl Friedrich et Zbigniew Brzezinski reste peut-être la plus importante, en tout cas la plus citée¹. Il ne s'agit pas pourtant ni de répertorier tous ces attributs ni d'en dresser le tableau général.

Tout au contraire, je me propose de mettre en évidence le rapport entre ce que j'appelle *l'espace commun total* (dont le symbole si prégnant est ici la cave) et l'identité des hommes ainsi qu'elle fut élaborée à l'intérieur du totalitarisme yougoslave.

De cet espace total, trois me semblent être les caractéristiques principales. Premier attribut: c'est un espace homogène, sans séparation, avec des paravents toujours provisoires ou improvisés, avec des passages poreux et des cloisonnements visiblement fragiles. La morphologie de la cave marque le règne du commun. Tout appartient à tous: la salle à manger, les douches, la nourriture. Les enfants eux-mêmes sont – rappelant d'un projet vaguement platonicien – les enfants de n'importe qui: lorsque, lors du mariage d'Yvan, un des ménestriers est frappé par le ballon des enfants, le grand-père de Marko lui dit que les enfants sont «à eux tous»². La cave n'est pas, comme on pourrait le supposer, l'abolition de l'espace privé sous l'emprise totale de l'espace public. Les deux notions de «privé» et de «public» n'ont d'ailleurs de sens précis que dans la mesure où elles sont considérées conjointement. Plutôt, la cave renvoie à la suppression simultanée de l'espace privé et du public. Elle indique, plus précisément, la manière dont le public et le privé disparaissent et se trouvent remplacés par *l'espace commun*. L'espace commun s'affirme, à ce niveau, comme le signe de la disparition de l'espace public – à savoir du politique en tant que lieu de la manifestation des libertés fondamentales – et de la sphère privée en tant que domaine de déploiement des libertés individuelles.

Deuxième caractéristique: l'espace commun de la cave est celui d'une transparence sans brèche. Rien n'est caché à l'intérieur de cette cave: même enveloppé dans l'obscurité des souterrains, tout se voit et, plus que cela, tout s'entend. L'uniformité du regard et de l'ouïe prolonge la monotonie de l'espace physique. «En pressant les hommes les uns contre les autres», dirait Hannah Arendt, «la terreur totale efface toute distance entre eux»³. À comparer la tyrannie traditionnelle à ce type de totalitarisme, cette première sera – aussi contradictoire que cela puisse paraître – «la garantie de la liberté»⁴.

L'espace commun de la cave est, troisièmement, un espace total, en ceci qu'il prépare l'avènement d'un type d'homme prêt à accepter de vivre dans la dépossession de soi-même et dans l'abandon de ce qu'il a de spécifique. On tient là une caractéristique qui renvoie à ce que Robert Jay Lifton désigne par «totalisme idéologique»⁵. Ce terme

¹ Carl FRIEDRICH, Zbigniew BRZEZINSKI, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Harvard University Press, Cambridge, 1965.

² Emir KUSTURICA, *Underground...*cit.

³ Hannah ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, 2^{de} éd., World, New York, 1966, p. 466.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Robert Jay LIFTON, *Thought Reform and the Psychology of Totalism: A Study of «Brainwashing» in China*, Norton, New York, 1961, chapitre. 22, p. 159. Même si Lifton prend la Chine communiste pour objet d'étude, son argumentation est suffisamment générale pour qu'on puisse l'appliquer – avec les raffinements requis – au cas yougoslave et plus particulièrement à l'interprétation qu'en donne Kusturica dans son *Underground*.

regroupe huit critères constitutifs: le milieu contrôlé, la manipulation mystique, la demande de pureté, le culte pour la confession, la science sacrée, la langue de bois, la subordination de la doctrine à la personne et le monopole de l'existence¹. Parmi ces variables, je retiens les deux premières pour décrire à la fois la morphologie de l'espace total de la cave et la manière dont, à l'intérieur des souterrains, les hommes sont assujettis.

Le sous-sol de cette maison de Belgrade a, d'abord, la forme d'un milieu contrôlé dont Marko Dren est l'instance centrale. C'est lui seulement qui ouvre ou ferme la porte de la cave, c'est lui également qui assure la nourriture de ces gens. C'est lui qui les trompe en leur fournissant des fausses informations sur ce qui se passe à l'extérieur. C'est toujours lui qui, avec l'aide de son grand-père, fait reculer de six heures chaque jour la grande horloge dominant la cave. Il quadrille tout: subsistance, information, espace et temps. Il est à la fois le maître des corps qui travaillent pour lui et l'ingénieur des âmes qui l'obéissent. Conséquence psychologique à long terme de ce contrôle ininterrompu: les gens vivant dans les souterrains subissent un «brouillage de l'équilibre entre le soi et le monde extérieur»². C'est le cas du fils de Blacky qui – sorti de la cave vers la fin du film – confond la lune avec le soleil, un cerf avec un cheval et sa femme avec un poisson nageant dans le Danube. Enfant de cet milieu contrôlé, il est incapable de survivre en-dehors des souterrains: «Je veux rentrer dans la cave», dira-t-il finalement à son père³. Le fait d'être enfermé lui est indispensable. Ce n'est pas pour rien si Soni et Yvan se retrouvent eux aussi dans la cave: ils sont, traditionnellement, d'un côté, l'animal qu'on renferme, de l'autre, le fou qu'on interne.

Le contrôle total passe par la mise en œuvre systématique d'un processus de manipulation mystique. De celle-ci, on perçoit aisément les signes. D'une part, c'est la chanson exaltant la figure de Tito, chanson qui traverse tous les coins de la cave et qui anime tout le monde:

«Camarade Tito, on te promet formellement de ne jamais quitter/La voie que tu nous as montrée/Camarade Tito, espoir du peuple/Camarade Tito, les vieux et les jeunes t'aiment/Notre fleur printanière, la Serbie/Ne t'oublieras jamais/Une violette bleue épanouie sur l'oreiller du camarade Tito»⁴.

On a là l'essence même de ce travail de manipulation mystique:

«Initié d'en haut, on cherche à imposer des modèles spécifiques de comportement et d'émotion de sorte qu'on ait l'impression qu'ils ont surgi spontanément à l'intérieur dudit environnement»⁵.

D'autre part – intimement liée à cette exaltation presque religieuse suscitée par la figure du leader – il y a, pour certains de ceux qui se trouvent enfermés dans la cave, la conviction qu'ils sont les porteurs d'un impératif éthico-politique. Feignant d'être le messenger de Tito, Marko charge Blacky d'une mission illusoire: «Il (*m.n.* Tito)

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ Emir KUSTURICA, *Underground...*cit.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Robert Jay LIFTON, *Thought Reform and the Psychology...*cit.

a dit: salue Blacky de ma part et dis-lui d'attendre. Je veux le garder pour la dernière confrontation»¹.

Cette dernière confrontation n'aura jamais lieu. Tout au contraire, elle sera remplacée par une guerre qui n'oppose pas communistes d'une part et nazis d'autre part, mais qui met face à face les anciens habitants de ce qu'on a appelé «une Yougoslavie sans yougoslaves»². «Fraternité et unité», c'est là le slogan d'une Yougoslavie titiste ayant perdu son pari le plus important: celui d'un «État essayant d'imposer une identité nouvelle assimilant et subordonnant des identités particulières»³. De cet échec, Kusturica nous offre un des plus forts témoignages: se rendant compte qu'il a été menti par Marko, Yvan quitte l'asile berlinois, rejoint son frère et le tue à coups de baston. «La guerre ne sera pas une guerre totale jusqu'à ce que le frère ne tue pas son propre frère»: ce sont les derniers mots de Marko⁴. C'est avec lui que disparaît une triple illusion: celle d'un discours qui – se voulant trompeur – finit par être dénoncé dans sa réalité mensongère, celle d'une autorité qui – perdant son masque – se retrouve impuissante; et finalement, celle d'un monde, celui de la cave qui – ayant perdu toute utilité – implose.

Conclusion

Trois remarques finales s'imposent. La première concerne la critique que j'ai évoquée de manière sommaire au début du texte, selon laquelle *Underground* serait un instrument de propagande. On voit maintenant, suite à l'analyse des trois niveaux d'intelligibilité du film, que ce que Finkielkraut et Iordanova ne parviennent pas à saisir, c'est que, avant tout, le film de Kusturica n'est pas un film *de* propagande, mais un commentaire cinématographique *sur* la propagande. Le constat de Kusturica se veut encore plus nuancé et, d'une certaine manière, plus tragique que cela: il ne s'agit pas de réaliser un film qui condamne les mésaventures idéologico-politiques du cinéma à l'époque communiste. Plutôt, Kusturica semble suggérer que, à vouloir échapper à la sphère du pouvoir, toute œuvre artistique finit par y revenir, y compris celles qui se proposent de dénoncer les compromis politiques faits au nom de l'art. *En matière d'art, il n'y a pas de hors-politique*.

La deuxième remarque est liée à la question du rapport entre fiction, histoire et vérité. Certes, Marko Dren le dit de manière on ne saurait plus explicite: «L'art est un mensonge. Un grand mensonge. Nous sommes tous des menteurs un peu»⁵. Cette affirmation est, cependant, plus fine qu'elle n'en a l'air: il ne s'agit pas de dire que toute fiction est refus de la vérité et écart insécable par rapport à la réalité. Au contraire, le message de Dren semble être que la fiction seule est capable de dénoncer la seule vérité de l'histoire, à savoir qu'il n'y a pas de discours éminemment vrai

¹ Emir KUSTURICA, *Underground*...cit.

² Paul LENDVAI, Parcell, LIS, «Yugoslavia without Yugoslavs: The Roots of the Crisis», *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-), vol. 67, no. 2, 1991, p. 252.

³ Sekulic DUSKO, Massey GARTH, Hodson RANDY, «Who Were the Yugoslavs? Failed Sources of a Common Identity in the Former Yugoslavia», *American Sociological Review*, vol. 59, no. 1, 1994, p. 84.

⁴ Emir KUSTURICA, *Underground*...cit.

⁵ *Ibidem*.

sur le passé et que, de manière inévitable, toute intelligence du passé est mêlée au mensonge. C'est comme cela, par ailleurs, qu'il convient de comprendre le diagnostic de Marc Ferro, selon lequel

«le film de fiction peut être plus vrai que le vrai parce que le choc qu'il peut produire sur nous restitue peut-être mieux les chocs qu'on a pu connaître en histoire qu'un film documentaire plus éloigné»¹.

La troisième remarque, enfin, vise la relation temps/espace dans *Underground*. La solution de Kusturica lorsqu'il s'agit de saisir le sens du passé communiste, c'est de le traduire de manière symbolique en termes d'espace. Le temps réapproprié devient, dès lors, un *temps emplaced*, signifié de manière métonymique à travers l'image de la cave. Ainsi, le sens du temps perdu suite à l'expérience communiste est celui d'une durée qui se trouve *en dessous* de nous-mêmes: on ne peut dépasser les *Underground* qu'en les traversant de nouveau.

¹ Anna Claude AMBROISE-RENDU, Isabelle VEYRAT-MASSON, «Entretien avec Marc Ferro: Guerre et Images de Guerre», *Le Temps des médias*, vol. 1, no. 4, 2005, p. 247.